

Od highlife'u do afrobeatu

Fela Anikulapo Kuti i współczesne oblicze muzyki afrykańskiej

Kaja Klimek

„Zapytałam kierowcę taksówki, co działo się w Lagos, gdy w 1997 roku zmarł Fela.

Przekrzykując uliczny gwar, odpowiedział:

„Gdy Fela zmarł, wiedzieliśmy, że był prorokiem.

Kiedy był tu, w the Shrine, po prostu tańczyliśmy i świetnie się bawiliśmy.

Ale teraz widzimy, że wszystko o czym wtedy mówił, naprawdę się dzieje.

Był prorokiem”.

Sarah Adams

*Black President: The Art and Legacy of Fela Anikulapo-Kuti.*¹

„Czarny prezydent”, „czarny prorok” – to tylko dwa z tytułów, jakim fani, czy raczej wyznawcy Feli Anikulapo Kutiego go honorowali. Tak naprawdę kogo? Muzyka, czy może rewolucjonistę? Zaczniemy od muzyka. Czołowa (obok Kinga Sunny Adei) rola tej postaci dla muzyki nigeryjskiej jest niepodważalna. Inspiracje, które z jego twórczości czerpali liczni artyści, by wspomnieć tylko tak ważne nazwiska jak James Brown, Lester Bowie czy Ginger Baker, pozwalają na postawienie tezy, iż bez niego oraz afrobeatu, oblicze współcześnie tworzonej muzyki, nie tylko tej z półki „world music”, wyglądałoby inaczej.

¹ S. Adams, *Black President: The Art and Legacy of Fela Anikulapo-Kuti.*, African Arts. Vol. 37, 2004.,s. 83.

A czy określenie Feli Kutiego jako rewolucjonisty jest równie zasadne? Jego muzyka przepełniona była politycznym przekazem, walką o równość praw w odrodzonej po 1960 roku Nigerii, walką z reżimem wojskowym, pod rządami którego kraj niemal od razu się znalazł, szeroko rozumianą „walką z systemem” wyrażoną w hasło „Music is the weapon”. Fela był zatem i muzykiem, i rewolucjonistą, oraz postacią uważaną za wielce kontrowersyjną w ojczyźnie. Mocnymi słowami zapisał się w jej historii, podobnie jak w historii muzyki.

Niepowtarzalna mieszanka, w której tradycyjne nigeryjskie i w ogóle zachodnioafrykańskie dźwięki łączą się z brzmieniem zapożyczonym od jazzowych i beato-owych kompozycji z samego serca Londynu lat 60. – tym w dużym zarysie jest afrobeat. Temu, jak się narodził, poświęcona będzie pierwsza część niniejszego opracowania. Nacisk zostanie położony na ghanijski highlife i jego odmiany, bo ten gatunek muzyczny odcisnął – obok jazzu i soulu – największe piętno na twórczości muzycznej Feli. To z niego i małych barów na wybrzeżu, gdzie ludzie przychodzili słuchać muzyki i uczyli się grać wyłonił się afrobeat.

Muzyka Feli to jedynie część opowieści. Przejście od highlife'owego grania do naładowanego politycznym przekazem afrobeatu nie nastąpiłoby, gdyby nie ideologiczna edukacja „Czarnego prezydenta”. Przeszedł ją on pod okiem przedstawicieli Czarnych Panter. To spotkanie obudziło tożsamość Feli i popchnęło go w stronę afrocentryzmu i walki o równość praw, które stały się tematem tekstów. Ideologia stojąca za przekazem oraz próby wprowadzania jej w życie przez Felę i jego wyznawców zgromadzonych wokół „The Shrine” i „Republiki Kalakuta” to temat drugiej części. Rozważania zamknijmy pobieżnie omówieniem dalszych losów afrobeatu po śmierci jego twórcy.

Od highlife'u...

Lagos, kolonialna stolica Nigerii była w czasach, gdy rodził się highlife, stolicą muzyczną Zachodniej Afryki.

Jest również tłem, z którego wyłonił się późniejszy afrobeat, jak i miejscem, gdzie zaczęła się muzyczna droga Feli Anikulapo Kuti. W tym miejscu należy zauważyć, że w Afryce najważniejszym medium od zawsze było radio, które rozwijało się od lat dwudziestych XX wieku. W regionie wszyscy słuchali radia nigeryjskiego, bo grało najlepszą muzykę. Oprócz świetnego radia, Lagos jako pierwsze miało duże studio nagraniowe, które oczywiście było inwestycją kolonialną. Należy bowiem pamiętać, że do 1960 roku, pamiętnego Roku Afryki, Nigeria znajdowała się pod wpływem Brytyjczyków. Kolejna zdobycz techniki, która sprzyjała popularyzacji muzyki w ogóle i przy okazji rozwojowi nowych stylów, to obecne tu od początku XX wieku gramofon i płyty. Potem ich rolę przejęły tańsze niż płyty CD kasety magnetofonowe. Z instrumentów – najważniejszym była gitara akustyczna, a potem elektryczna, której brzmienie obecne było w większości synkretycznych odmian muzyki nigeryjskiej. Ważne jest, że przemysł muzyczny w Nigerii rozwijał się mniej więcej do lat 90. później, ze względu na wojny, rządy wojskowe i kryzys ekonomiczny, nastąpiła zapaść. Ten krótki zarys pozwala nakreślić okoliczności, w jakich do Nigerii przywędrował highlife.

Sam highlife, czyli muzyka, która przenikała w latach 50. i 60. nigeryjskie życie, to styl, który do kraju przybył z Ghany. Narodził się we Freetown, stolicy Sierra Leone i był muzyką wyzwolonych afrykańskich niewolników wracających z Jamajki. Jest zatem reprezentantem zjawiska, które można nazwać zamknięciem kręgu muzycznej wędrówki. To muzyka wywiezionych do Ameryki niewolników, która po stuleciach i licznych przekształceniach wróciła do Afryki. Po drodze ulegała silnym afro-kubańskim wpływom. Jak twierdzą muzykolodzy, „Nie byłoby highlife'u, bez zderzenia tego, co afrykańskie, amerykańskie i karaibskie”².

² Zacytowane z wypowiedzi Johna Collinsa, muzykologa z Uniwersytetu w Ghanie, w filmie dokumentalnym „Living the highlife” reż. Jesse Shipley.

Wyróżnia się trzy odmiany highlife'u:

- adaha highlife, który jest najstarszą odmianą, a swoje korzenie ma w muzyce kolonialnych orkiestr militarych. Wojskowe brass-bandy odegrały ogromną rolę w tworzeniu i rozwoju muzyki, gdyż po przejściu w stan spoczynku żołnierze zabierali ze sobą instrumenty i często sami stawali się nauczycielami gry. Odmiana ta rozwijała się mniej więcej od 1880 roku, pod wpływem żołnierzy z Indii Zachodnich, których przywieziono na Cape Coast, by pomogli Brytyjczykom walczyć z ludem Aszanti.
- ballroom highlife, czyli highlife sal tanecznych – grany wśród elity mieszkającej na wybrzeżu przez zespoły akompaniujące do tańca. Wyrósł ze zderzenia muzyki ragtime z latynoamerykańską muzyką taneczną. Pojawił się około 1940 roku, gdy orkiestry taneczne były zatrudniane przez ghanijskie elity, by grały w klubach dla bogaczy.
- palm-wine highlife, bazujący na muzyce gitarowej, grany w knajpach pod palmą, gdzie spotykali się należący do niższych klas mieszkańcy, których nie stać było na uczestnictwo w tanecznych imprezach dla bogatych elit. Stał się najpopularniejszą odmianą i grany był w większości popularnych klubów.

Sama nazwa stylu highlife wiąże się właśnie z centralną rolą życia klubowego. Ci, których było stać na wejście do klubu, mogli zetknąć się z życiem wyższych sfer, czyli „highlife'm”. Ci, którzy gromadzili się na zewnątrz i słyszeli jej dźwięki, sami zaczęli ją tworzyć i nazywali highlife.³ Nocne kluby były bardzo istotnym elementem krajobrazu nie tylko Akry, lecz również Lagos i Nigerii lat 60. Mieszkańcy Nigerii uważali highlife za uosobienie nigeryjskości: historii, kultury, opowieści. Choć ten styl traci popularność na rzecz juju i fuji (granych między innymi przez Kinga Sunny Ade) – to jednak odciska swoje

³ Richard Nidel, *World Music: The Basics*, Routledge, 2005, s. 35.

piętno na Feli Kutim, który czerpiąc z niego inspiracje tworzy afrobeat. W nim highlife łączy się z pożyczonymi z Zachodu brzmieniami spod znaku jazzu i soulu.

...do afrobeatu

Muzyczna historia Feli Kutiego zaczyna się od highlife'owych orkiestr Bobiego Bensona i Victora Olaiyi. Potem w 1958 roku w wieku 20 lat, młody muzyk wyjeżdża do Trinity College w Londynie, by uczyć się gry na trąbce. Po czasie wraca i przywozi ze sobą jazz i grając inaczej niż wszyscy, zdobywa coraz większą popularność. Zakłada swój pierwszy zespół, Koolah Lobitos i gra inspirowany jazzem nowatorski highlife. Z czasem uzupełnia go o inne inspiracje. Gdy coraz popularniejszy staje się soul, Fela zaczyna do swej muzyki włączać jego elementy. Formujący go ideologicznie wyjazd do Stanów Zjednoczonych w 1969 roku ma również inny wymiar. Podróż zaplanowana jako trasa koncertowa grupy Koolah Lobitos zmienia myślenie Feli na bardziej wyzwolone, wręcz rewolucyjne, a na pewno afrocentryczne. To jednak nie wszystko, bo oprócz ludzi związanych z ruchem Czarnych Panter, poznaje także prawdziwy amerykański soul.

Po powrocie z tej duchowej i muzycznej podróży Fela ostatecznie zarzuca granie highlife'u i wykorzystując znajomość zachodniej muzyki, łączy tradycyjne dźwięki tworzone przez plemię Yoruba zapożyczonymi jazzem i soulem. Tak powstaje afrobeat. Nowy, duży zespół muzyków, z którymi występuje pod nazwą Africa 70. staje się klasycznym afrobeatowym składem. Jest to czternastu muzyków: czterech lub pięciu gra na instrumentach dętych, tylu na perkusyjnych, a składu dopełnia trzech gitarzystów, którym przewodzi śpiewający i grający na klawiszach Fela. W swoim późniejszym składzie, utworzonym już w latach 80. – Fela Kuti & Egypt 80, Fela rozszerza grupę instrumentów dętych do aż dziewięciu, a sam zarzuca klawisze na rzecz saksofonu tenorowego.

Klasyczny afrobeatowy skład opiera się na trzech warstwach instrumentalnych:

- sekcja rytmiczna – perkusja i gitara basowa,
- centralna część – gitara elektryczna, afrykańskie kongi,
- sekcja dęta, która wtóruje śpiewowi⁴.

Koncerty najczęściej odbywały się w założonym i prowadzonym przez Felę i jego rodzinę klubie „The Africa Shrine” w Lagos. „Przyjmowały formę publicznych Dionizjów, gdzie wykonanie jednego utworu mogło trwać godzinę lub więcej”⁵. Zaznaczyć bowiem trzeba, iż klasyczne utwory afrobeatowe jak również współczesne (grane na koncertach przez takie zespoły jak Antibalas czy Karl Hector & The Malcouns) trwają co najmniej kilkanaście minut i mają formę improwizacji, gdzie temat główny obudowany jest wariacjami i solówkami muzyków.

„Zarówno w warstwie tekstowej, jak i obudowujących ją dźwiękach, wyraźnie dostrzec można tematykę utworów Feli. Porusza on całą gamę tematów związanych z politycznym, ekonomicznym, socjologicznym i kulturowym wymiarem współczesnego życia w Afryce.”⁶. Powraca tu sprzeciw wobec niesprawiedliwości w różnych postaciach: rasizmu obserwowanego na poziomie globalnym i lokalnym, wielkich nierówności w kwestii dochodów i szans. Inne to korupcja i zagrożenie użyciem siły, które wiąże się z każdą władzą, a szczególnie z tą sprawowaną przez wojsko.⁷

Ta tematyka to wynik ideologicznej przemiany, jaką przeszedł Fela w czasie swojego tournée po USA w 1969 roku. Spotkanie z Sandrą Smith, aktywną działaczką Czarnych Panter, zmieniło stosunek Feli do własnego

⁴ R. M. Stone, *The Garland Handbook of African Music*, Nowy Jork 2000.

⁵ Michel-André Bossy, Thomas Brothers, John C. Mcenroe, Kim Domenico, Steven Goldberg, James Manheim, John C. Mcenroe, Deborah Pokinski, Sasha Watson, *Artists, Writers, and Musicians: An Encyclopedia of People Who Changed the World*, Oryx Press, 2001.

⁶ L. A. Lindsay, *Tejumola Olaniyan, Arrest the Music! Fela and His Rebel Art and Politics*, Africa. Vol. 76, 2006, s. 600.

⁷ S. Adams, op. cit.

pochodzenia, a hasła spod znaku „Black Power!” wpłynęły na jego postawę, która stała się bardziej afrocentryczna i rewolucyjna. „Opowiadała mi o polityce, historii i o Afryce. Nauczyła mnie tego, co sama wiedziała i co uważała za dobre dla mnie na początek.” wspominał.⁸ Po powrocie do Nigerii nowe idee włączył w swoje teksty i w trakcie koncertów w „The Shrine” przekazywał je swoim rodakom.

Nie bez znaczenia pozostawało również to, że matka Feli, Funmilayo była jedną z najbardziej przełomowych postaci na arenie politycznej Nigerii. Walczyła o prawa kobiet, była laureatką Pokojowej Nagrody im. Lenina, spotykała się z Mao Zedongiem, a jednym z jej najbliższych towarzyszy był Kwame Nkrumah działający w Ghanie. Wydaje się, że rewolucyjne poglądy, których katalizatorem było spotkanie z Sandrą Smith już wcześniej nie były obce artyście.

Program polityczny Feli ciągle był konstruowany. Jego sądy polityczne często były nieprzemyślane, niemal pochopne, a argumentacja niezbyt spójna. To, co łączyło wszystkie, to proafrykanizm, opowiadanie się po stronie słabszych, walka z niesprawiedliwością i blichтром.⁹ Krytyka nie odbywała się jedynie na poziomie słów, lecz przyjmowała także formę działań. Przykład to mający niemalże charakter performance'u ślub z dwudziestoma siedmioma kobietami, które jako wokalistki i tancerki przynały do „The Shrine”. Całe wydarzenie przypominające tradycyjną ceremonię, miało zwrócić uwagę na problem hipokryzji toczącej wyższe klasy w Nigerii. Wielu z reprezentantów elity pozowało bowiem na nowoczesnych i przykładowych mężów i ojców, co nie przeszkadzało im otaczać się licznymi kochankami, z którymi mieli dzieci. Hipokryzja była jedną z bardziej znienawidzonych przez Felę cech, nieustannie krytykował ją w swoich tekstach, z których jednym z najbardziej znanych był ten do utwo-

⁸ Nigeria's Afrobeat Legend: What a Fela, African Business, Nr. 341, Kwiecień 2008.

⁹ S. Adams, op.cit.

ru „Gentleman”, nagranych w 1972 roku. Fela skupił się tu na stylu elit nigeryjskich, które próbowały imitować zachodni styl ubioru. Warto przywołać ten tekst, by zobrazować talent satyryczny Feli. W tekście „Gentleman” obecne są również wątki afrocentryczne i antysystemowe.

I no be gentleman at all
I no be gentleman at all
I no be gentleman at all o
I no be gentleman at all, at all

[Chorus]
I no be gentleman at all o!

I be Africa man original
I be Africa man original

Them call you, make you come chop
You chop small, you say you belly full
You say you be gentleman
You go hungry
You go suffer
You go quench
Me I no be gentleman like that

[Chorus]

You dey go your way, the jeje way
Somebody come bring original trouble
You no talk, you no act
You say you be gentleman
You go suffer
You go tire
You go quench
Me I no be gentleman like that

[Chorus]

Africa hot, I like am so
I know what to wear but my friends don't know
Him put him socks, him put him shoe
Him put him pant, him put him singlet
Him put him trouser, him put him shirt
Him put him tie, him put him coat
Him come cover all with him hat
Him be gentleman
Him go sweat all over
Him go faint right down
Him go smell like shit
Him go piss for body, him no go know
Me I no be gentleman like that (...) ¹⁰

¹⁰ Źródło: <http://www.songmeanings.net/songs/view/3530822107858727868> odczyt: 14 kwietnia 2009.

Buntownicza postawa Feli stwarzała problemy dla niego i jego rodziny. Często był aresztowany, jego siedziba „Republika Kalakuta” została zniszczona, a matka tragicznie zginęła w trakcie tych wydarzeń. Nie zmieniało to jednak radykalnej postawy, którą Fela reprezentował aż do śmierci w 1997 roku. Siłę jego muzycznego przekazu i jego politycznych konsekwencji porównywano do tego, który miała muzyka i postawa Boba Marley’a. Obydwu artystów różniło to, że podczas gdy teksty Marley’a miały wymiar ogólny i nawiązywały do „walki z systemem”, Fela skupiał się na konkretach.¹¹

Twórczość Feli znalazła licznych kontynuatorów na całym świecie. Z czasem muzyczna stolica afrobeatu z przyczyn politycznych, za które uznać należy nieustanne zmiany u władz oraz działania ze strony reżimu wojskowego, przeniosła się do Nowego Jorku. Tam powstawały nowe zespoły inspirowane twórczością Feli, by wspomnieć tylko The Daktaris i związanych z nimi Antibalas Afrobeat Orchestra oraz idącego w ślady ojca Femiego Kuti. W Europie działają między innymi The Heliocentrics czy Karl Hektor & The Malcouns. Wszystkie te składy łączy klasyczne afrobeatowe instrumentarium. Choć polityczny przekaz osłabł, siła muzyki jest nadal ta sama. Jak mawiał Fela „Music is the weapon”, a to niezależnie od czasów i szerokości geograficznej pozostaje niezmiennie.

¹¹ Michel-André Bossy i in. op. cit.

Bibliografia

- S. Adams, *Black President: The Art and Legacy of Fela Anikulapo-Kuti*, African Arts. Vol. 37, 2004.
- Richard Nidel, *World Music: The Basics*, Routledge, 2005.
- film dokumentalny „Living the hiplife” reż. Jesse Shipley.
- R. M. Stone, *The Garland Handbook of African Music*, Nowy Jork 2000.
- Michel-André Bossy, Thomas Brothers, John C. Mcenroe, Kim Domenico, Steven Goldberg, James Manheim, John C. Mcenroe, Deborah Pokinski, Sasha Watson, *Artists, Writers, and Musicians: An Encyclopedia of People Who Changed the World*, Oryx Press, 2001.
- L. A. Lindsay, Tejumola Olaniyan, *Arrest the Music! Fela and His Rebel Art and Politics*, Africa. Vol. 76, 2006.
- Nigeria's Afrobeat Legend: What a Fela, *African Business*, Nr. 341, Kwiecień 2008.
- Źródło: <http://www.songmeanings.net/songs/view/3530822107858727868/> odczyt: 14 kwietnia 2009.